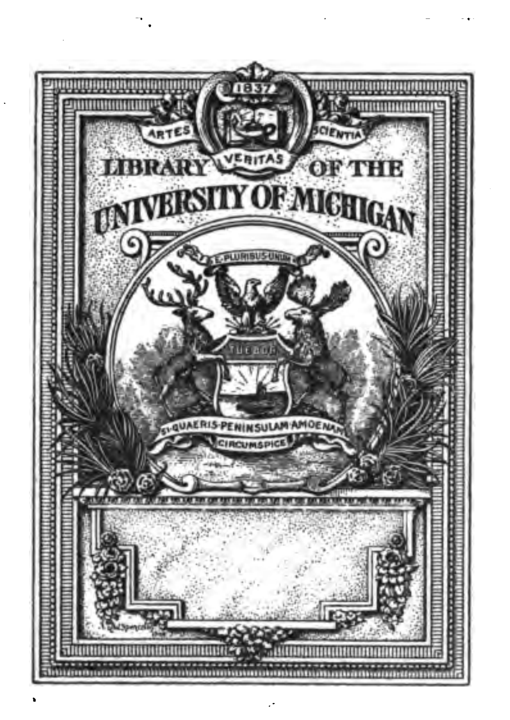

1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Grillparzer

als

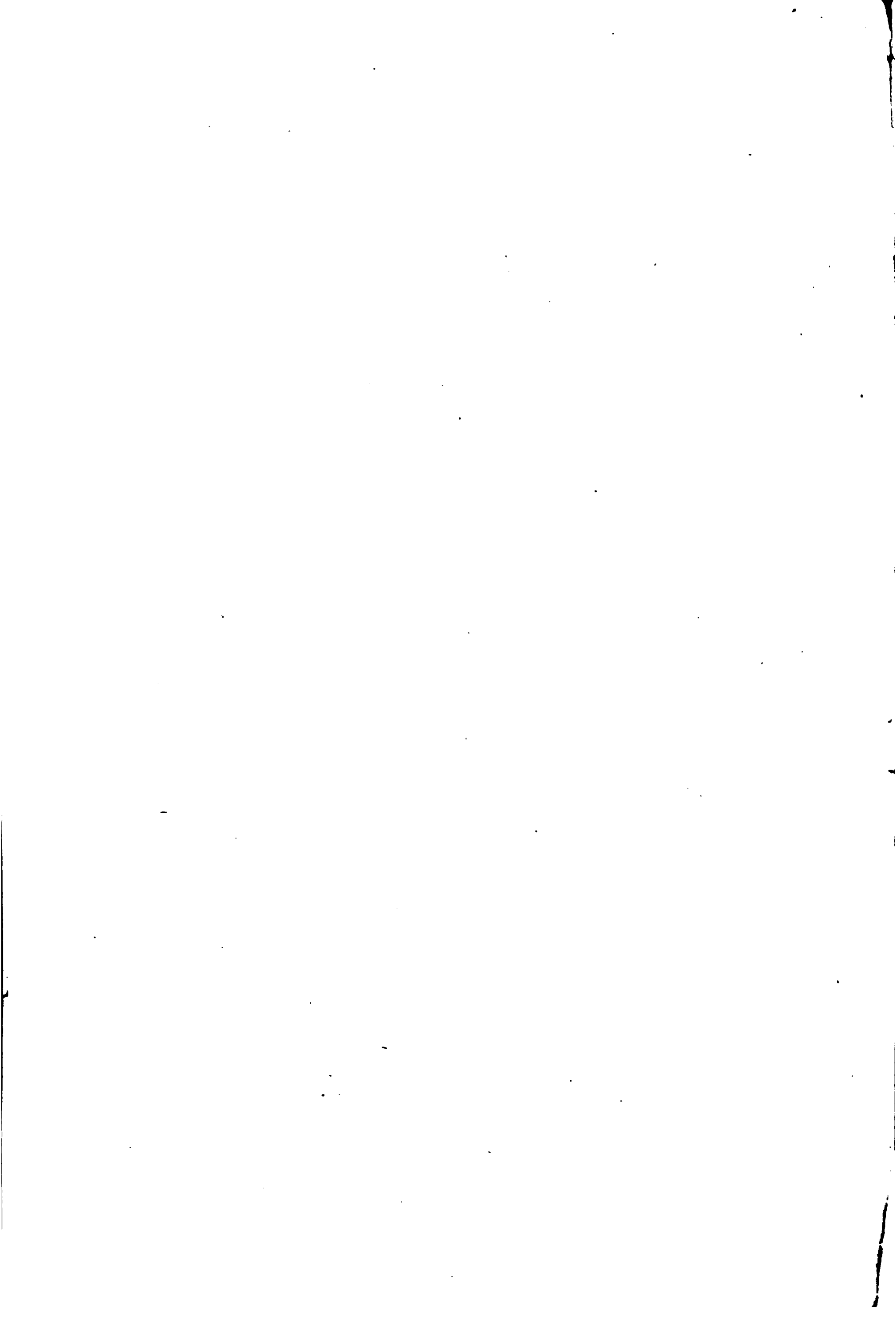
Dramatiker.

Von

Alfred Klaar.



Wien.
Verlag von A. Bauer.
1891.



Vorbemerkung.

Die folgenden Blätter geben den Vortrag „Grillparzer's dramatische Technik" wieder, den ich am 28. Januar im „Vereine der Literaturfreunde" zu Wien gehalten habe. Die Form des Vortrages hat die Darstellung mitbestimmt und begrenzt und in mancher Beziehung, die zu eingehender Untersuchung auffordert, mußte ich mich für diesmal auf die Andeutung, die zum Nachdenken anregt, beschränken. Das Urtheil sachkundiger Genossen indes läßt mich hoffen, daß die Behandlung des Gegenstandes in der vorliegenden Form dazu beitragen kann, die Eigenthümlichkeit unseres großen heimischen Dramatikers zu erfassen und zu würdigen. In dieser Voraussetzung entsprach ich der freundlichen Aufforderung des Herrn Verlegers, die knapp gefaßte Studie über Grillparzer's dramatische Technik ohne Verzug zu veröffentlichen und den Huldigungs- und Erinnerungsblättern, welche der Jahrhundertfeier des größten österreichischen Dichters gewidmet sind, als bescheidenen Beitrag anzureihen.

Prag, Ende Januar 1891.

Alfred Klaar.

Die Genien der Weltliteratur erkennen einander wie die Zauberer im Märchen; die Prophezeiung Byron's ist eingetroffen, der Name Grillparzer's ist heute auf den Lippen aller Welt, er hat sich aber auch, was mehr bedeutet, in unzählige Herzen eingegraben, sein Geist wirkt, was noch tiefer greift, in der Entwicklung des heranwachsenden Geschlechtes mit. Erst kurz vor Grillparzer's Tode begann jene Renaissance, die uns den ganzen Mann geschenkt hat und die mit ihrem stetigen Wachsthum in einer Zeit, die auf dem Gebiete der Literatur so rasch huldigt und vergißt, vielleicht ohne Beispiel dasteht.

An Ausgegrabenem fehlt es uns freilich nicht bei dem fleißigen Betrieb unserer Literaturgeschichte; in keiner Zeit war die Schaufel, welche das Erdreich aufwühlt, um Reliquien an den Tag zu bringen, fleißiger am Werke als in der unseren. Grillparzer aber ist der einzige Auferstandene der neueren Literatur. Er erhebt sich nach dem Tode, wächst vor unseren Augen, und unsere Empfänglichkeit muß sich ausweiten, um Alles aufzunehmen, was er uns noch zu bieten hat. Nicht die Nachlaßwerke allein, welche eine ganze Schaffensperiode des Dichters entschleierten, sind hier gemeint. Auch Heinrich von Kleist, neben Grillparzer das stärkste dramatische Talent der Deutschen in der nachclassischen Zeit, ist in seinen merkwürdigsten Dramen erst nach dem Tode bekannt geworden. Aber so bedeutungsvoll Kleist gewirkt hat und zu wirken fortfährt, so herrliche Gaben ihm das Theater verdankt, so bestimmend seine Richtung für die Nachfolger war, so lebendig sein Ton in den norddeutschen Dramatikern, zumal in Wildenbruch, wieder anklingt, so fehlt ihm doch das große bildsame Element einer Erscheinung, welche Andacht in uns erweckt und eine Gemeinde um sich versammelt. Unsäglich interessant, dämonisch

fesselnd in seinem genialen Treffen wie in seinen Irrthümern, bannt uns dieser unglückliche große Dichter immer wieder in seinen flammenden Zauberkreis, in dem wir schauerlich schön das Feuer in der Tiefe entspringen sehen. Sinne und Empfindung schwelgen in diesem Zauberkreise; aber so oft und gern wir ihn betreten, so fühlen wir uns doch nicht aufgefordert, uns mit unserem ganzen Innern an ihn hinzugeben. Meteorartig leuchtet diese Dichterkraft immer wieder vor uns auf. In Grillparzer aber ist wieder Einer von Jenen erstanden, die leuchten und leiten wie die Sterne am Himmel. Seinem ruhigen Lichte können die Suchenden vertrauen; an Abgründen vorbei führt es zur Höhe empor. Er erscheint uns endlich, nachdem seine Dichter- und Denkerphysiognomie so wechselnder Beleuchtung ausgesetzt gewesen, als eine jener großen, gefestigten Persönlichkeiten, an die man sich vertrauensvoll lehnen kann. Als solche ist er uns erst nach seinem Tode aufgegangen. Ehedem sahen wir wie etwa in einer gehemmten und verstellten Fernsicht nur einzelne hervorleuchtende Stellen von der Flut seines Lebens und Wirkens, klare Spiegel und schön bewegte Fälle. Langsam sind wir höher gerückt und überblicken nun den Lauf eines breiten, mächtigen Stromes, der alle Ufer abspiegelt und die Kraft hat, uns zu tragen. Wir vertrauen uns ihm an, finden in ihm das Bild der Zeit, durch die er flutet, und fühlen uns doch immerwährend vorwärts getrieben in einem Zuge über die Zeit hinaus. Grillparzer hat sich ausgelebt und war voll von Entwicklung. Immer mehr verblaßt die Legende von der Verbitterung, der er sich hingab, von der Verkennung, die ihn zur Unthätigkeit verurtheilte, von der Abgeschlossenheit, in der er „verkümmerte.“ Voller dagegen entfaltet sich der Reichthum seiner Natur, die nie stille stand, in jedem Lebensalter neue Blüten und Früchte ansetzte, und die offenbar der schützenden Einsamkeit bedurfte, um sich zu entfalten. Zu allem Bedeutenden, was an das individuelle Leben, die Gesellschaft und den Staat rührt, hat sich sein rastloser und doch niemals unruhig flackernder Geist in ein bestimmtes Verhältniß gesetzt. Er hat die Kunst nicht nur geübt, sondern ihr nachgesonnen und ihre Wirkungen zu ergründen versucht. Keines ihrer Gebiete entzog sich seiner beschaulichen Nachdenklich-

keit. Fragen der Geschichte und der Cultur nahm er so ernst wie nur je ein Historiker, dem es um das Lebendige zu thun ist; den Wechsel der politischen und socialen Verhältnisse begleitete er mit einer aufmerksamen schlagfertigen Kritik. Der Mensch, die Natur von innen war ihm ein Gegenstand unablässigen Studiums. Man kann sich kaum eine reicher belebte Stille, ein vertiefteres Innenleben denken als das seine. Seiner vielbeklagten Einsamkeit, die, wie uns nun immer deutlicher wird, weit mehr Wahl als Qual, weit mehr innerlich als äußerlich veranlaßt war, danken wir die allmälige Klärung seines Wesens, die Sicherheit, mit der in seinen letzten Werken über das Unruhige, das er darstellt, hinwegblickt; so erhaben ruhig muthet uns ein See im dichtesten Walde an, an den der Sturm, der über die Fläche braust, nicht herandrängt. Man hat hat viel von seiner Verstimmung erzählt; man hätte mehr Grund von einer gehobenen Stimmung zu sprechen, die er, abhold jeder Störung, durch Jahrzehnte in sich festhielt. Die Sammlung, die er in seinem Herogedichte in unvergleichlichen Worten gefeiert hat, wurde zu seinem Lebensprincip. Er war ein Meister der Concentration. In der Kunst, die Dinge der Außenwelt an sich heranzuziehen und sich ihnen nicht hinzugeben, in diesem nur den stärksten Individualitäten verliehenen, nur durch eine nach innen gekehrte Willenskraft zu festigenden Vermögen, in diesem stolzen Genügen, alles in sich auszuleben, das den Alltagsmenschen so leicht wie Energielosigkeit erscheint, weil die Begehrungen nach dem täglichen und handgreiflichen Erfolge darin allgemach untergehen, rückte er in höheren Jahren dicht an Goethe heran. Die Universalität jenes überragenden Geistes, der mit allen Organen die Welt an sich heranzog, hat er freilich nicht besessen; die Welt der Naturwissenschaften war ihm nahezu fremd, und in der Kunst war er, obgleich selbst im Kerne volksthümlich, spröder gegen den hereinbrechenden volksthümlichen Zug. Dennoch gemahnt er in dem in sich ruhenden Reichthum, den er allgemach in sich verarbeitet, in der fortwährenden Erweiterung der Persönlichkeit, in der rastlosen Forschung nach den Entwicklungsgesetzen in menschlichen Dingen, an den großen Meister von Weimar. Er kommt mit ihm in der Auffassung der Kunst überein, die

ihm auf Anschauung und Empfindung ruht, er gleicht ihm auch hierin, daß er im Alter die Gegenstände der Betrachtung wechselt, ohne die Anschaulichkeit der Darstellung zu verlieren und so eben dadurch, daß er den Wettkampf mit der Jugend aufgibt und die Empfindung der höheren Jahre festhält, im künstlerischen Sinne nicht aufhört, frisch zu sein. Er ist der einzige neben Goethe, dessen Alterspoesie keine gealterte Poesie ist.

Die Grillparzer-Renaissance, deren empfangende oder thätige Zeugen wir Alle sind, soll hier nicht weiter ausgemalt werden; ich gedachte ihrer nur, um den Gegenstand meines Vortrages zu rechtfertigen. Von der Technik der Grillparzer'schen Dramen, also nur von einer Seite des dichterischen Wirkens die ich noch näher bezeichnen werde, soll hier die Rede sein. Ein solcher Versuch ist nur an einem Dichter lohnend, bei dem Eigenart und Ueberlieferung nicht nur nebeneinander herlaufen, sondern einander derart durchdringen, daß der Strom der Entwicklung dadurch eine neue Färbung erhält. Wir besitzen sehr ansehnliche Dramatiker, von deren Technik sich wenig sagen ließe, was nicht der Technik des Dramas im Allgemeinen angehört. Sie sprechen sich in einer gegebenen Form aus; das gilt zumal von den neueren Meistern der französischen Dramentechnik. Aber auch von vielen deutschen Dramatikern, die an Schiller, Shakespeare oder an die von Goethe herrührende eigenthümliche Renaissance der Antike sich lehnen. Grillparzer hat in der dramatischen Formung seiner Stoffe unsäglich viel empfangen, bestätigte dankbar jede lebendige Ueberlieferung, die auf ihn einwirkte, und war weit entfernt von dem grübelnd eigensinnigen Bemühen, die Kunst, wie Lessing sagt, aus sich heraus zu erfinden — einer Vorstellung, der die größten zeitgenössischen Dramatiker, die einzigen nachclassischen, die mit Grillparzer wetteifern konnten — Kleist, Hebbel und Otto Ludwig — nicht allzu ferne standen.

Aber diese Anschmiegsamkeit hatte sehr scharf gezogene Grenzen, die bei ihm nicht in einem Programm äußerlich verkündet, sondern in der starken Natur innerlich begründet waren. Die Forderungen seiner Natur, seine Art, die Menschen zu sehen und in dieser Gestalt für Andere sichtbar zu machen, bildeten sich die dramatische Form an,

drückten ihr das Gepräge neuer Intentionen und Bedürfnisse auf.

So stellt er sich in die Reihe der Bildner der dramatischen Technik, welche die Kunstmittel bereichern und neue Wirkungen erschließen. Die Technik war in der Poesie immer schwerer zu fassen und mitzutheilen als in anderen Künsten, und der Grund dafür scheint mir darin zu liegen, daß das Material dieser Kunst als solches nicht so rein darzustellen ist wie das einer anderen. Die Sprache läßt sich nicht so neutralisiren wie Farbe, Stein oder Erz, das im Klange belebt wird. Sie ist schon geformt, ehe sie für die Poesie umgeformt wird, und ein Geistiges haftet ihr an, bevor der Geist des Dichters sie anhaucht. Der nachdenkliche Poet arbeitet in einem schon durch Gedanken belebten Stoff, daher die schwer festzuhaltende fließende Grenze, wo das, was für ihn Rohproduct ist, in das Kunstwerk übergeht, wo der schon gegebene Ausdruck des Gemeingeistes in die sicher beherrschte Form des Individualgeistes umgegossen, wird, wo die Poesie der Volksseele, die in der Sprache liegt, sich in die Poesie eines Einzelnen verwandelt. Die Kunstgeschichte kennt in der Poesie kein Beispiel, daß der Meister den Schüler unmittelbar und handgreiflich mit den Kunstmitteln vertraut macht, wie der Maler den Jünger, dem er beim Gebrauch des Pinsels auf die Finger sieht, von dem er sich beim Farbenauftrag andächtig beobachten läßt. Dennoch ist unter den Wissenden keine Frage, daß es in der Poesie eine entwickelte Technik gibt, zu der der Meister auf dem ihm erreichbaren Wege emporsteigt und von der er sich zuletzt Rechenschaft ablegt. Alle großen Dichter bezeugen, daß es ein Uebernommenes und Erlernbares in der Kunst gibt und dieses Erlernbare in zweifachem Sinne, das was der Könnende selbst erlernt hat und jener Theil seines erarbeiteten Könnens, der von anderen wiederum erlernt werden kann, bildet den Inhalt der Technik.

Dieser übertragbare Theil des Könnens ruht auf einer Erfahrung, die ein Einzelner nicht auszuschöpfen vermag, nämlich auf der Bekanntschaft mit den wirksamen Mitteln der Kunst, welche sich Jahrhunderte lang entwickelten, ehe der Meister irgend einer Blüthezeit zu ihrem Gebrauche ge-

langt. Was ein Dichter innerlich erlebt und was er durch sein Gedicht zur überzeugenden Wahrheit für die Empfindung Aller macht, das gehört ihm und ihm allein. Sein Eigenstes ist die Kraft, so und nicht anders zu empfinden, ihm gehört auch die individuelle Beobachtung der Natur von außen und von innen, die von seiner Anlage abhängig ist, ihm die Energie, die für jeden bedeutenden inneren Vorgang ein mittheilsames Bild in der Außenwelt findet. Allein sobald der Dichter in der Absicht zu wirken, an die Ausgestaltung dieses Bildes geht, tritt jene Erfahrung, von der ich gesprochen habe, tritt die erlernbare Kunst, tritt die Technik in Kraft. Fast könnte man hier auf das Schaffen anwenden, was Grillparzer seine Medea von der Grenze des Naturtriebes und des Entschlusses zum Handeln sagen läßt: „Hier beginnt des Wollens sonniges Reich." Da tritt die Absicht in ihre Kraft und dem Künstler bewußt oder unbewußt wirken alle Geister mit, die schon vordem das Ziel abgesehen und die verschlungenen Wege gebahnt haben. Zu allen Zeiten haben die Künstler selbst ehrlicher und naiver von dieser Absicht gesprochen als die Kunstschwärmer, die sich nicht ungern, die Begabung über- und das Verdienst unterschätzend, den Dichter vorstellen, wie er lässig, in eine Wolke von Verzückung gebettet, auf das Papier wirft, was die Muse ihm dictirt. Eine gesunde Reaction gegen diese Vorstellung liegt in dem drastischen Worte Byron's: „Verse machen ist so schwer wie Holzhacken." Gustav Freytag spricht in den einleitenden Worten zu seiner Technik des Dramas so kernhaft und geradeaus wie nur irgend ein Großmeister der Renaissancezeit von der Nothwendigkeit, endlich einmal die Handwerksregeln der Dramatiker zusammenfassen.

An der Stelle, wo Lessing in der Dramaturgie auf die bewußte Absicht des Dramatikers zu sprechen kommt, beginnt er mit diesem Worte mitten im Text eine neue Zeile, um den hochwichtigen Gegenstand herauszuheben. Und Grillparzer? Gelassen spricht er das große Wort aus: „Menschliche Handlungen und Leidenschaften sind der Vorwurf der tragischen Kunst. Alles Andere, und wäre es auch das Höchste, bleibt zwar nicht ausgeschlossen, aber ist — Maschine." Und deutlicher noch: „Aufs Praktische

gehende, durch eigene Erfahrung bestätigte Ansichten" befleißigt er sich, in seinen ästhetischen Studien niederzulegen und fügt hinzu: „Und sollte man's handwerksmäßig finden! Liegt doch jeder Kunst ein Handwerk zugrunde, und wer beide nicht zu vereinigen weiß, ist ein Stümper, nur je nach dem das Eine oder das Andere vorschlägt, mit einem Uebergewichte von Gemeinheit und Abgeschmacktheit." So hoch also veranschlagte Grillparzer im Jahre 1834, in seiner Reifezeit die Technik des Dramas, daß er die Kunst, die ihrer enträth, zur Abgeschmacktheit verurtheilt sah. Er ist denn auch dieser Technik zeitlebens nachgegangen, liebevoll und nachdenklich, ein Ergründer und, wir dürfen hinzufügen, ein Erfinder. Vertieft in die Psychologie seiner Helden, hat er nie die Psychologie des Publicums vernachlässigt, auf der jene nirgends aufgezeichneten, aber doch bewußten und lebendigen Ueberlieferungen ruhen, die als Technik des Dramas vom Meister auf den Meister übergehen. In diesem Reichthum dramaturgischer Entwicklung, den wir jetzt erst voll überblicken, weil fast alle Zwischenglieder der Kette zu Tage gefördert sind, gleicht er freilich mehr unserem großen Nationaldramatiker Schiller, der zeitlebens sich zum Virtuosen auf dem mächtigen Instrumente des Dramas herausbildete, während in der orchestralen Symphonie der Goethe'schen Dichtung das Drama nur gleichsam wie eines von mehreren Instrumenten zeitweilig die Führung übernahm. Allein die Richtung des Zuges, die ich zunächst im Ganzen überblicken möchte, ist grundverschieden von jener, in der sich der Dichter der „Räuber" und der „Braut von Messina" auf dem Gebiete der dramatischen Technik bewegte. Zeit und Individualität wiesen Grillparzer auf einen nahezu entgegengesetzten Weg und die Umbildung der dramatischen Form, die sich an ihm und durch ihn vollzog, bildet einen Uebergang zu den allermodernsten Bestrebungen, an deren Entwicklung er, wenn auch scheinbar abgekehrt von den literarischen Erörterungen des Tages, und obgleich ein überzeugter, ja streitbarer Freund unverschleierter Kunstform, des Verses und der Stylisirung, einen selbständigen, vorwärts drängenden Antheil hat, dem die volle Würdigung noch gar nicht zutheil geworden ist. Schiller ging bekanntlich von ent-

scheidenden Shakespeare'schen Anregungen aus, um durch die Anregungen der Antike und der Franzosen hindurch das Drama zu einem eigenthümlichen Style emporzuläutern, der ein unverlierbarer Besitz der deutschen Nation geworden ist. Dieses Erbtheil war dem heranwachsenden deutsch-österreichischen Dramatiker in die Wiege gelegt.

Das Jugenddrama unseres deutsch-österreichischen Dramatikers war Schiller, war zumal dem „Don Carlos" nachgebildet. Die Verwandtschaft dringt hier noch bis in den geistigen Kern ein, in die Wahl des Vorwurfs, in die Versuche der Charakteristik, in Tempo und Schmuck der Rede; vollends in der Technik ist „Blanca von Castilien" eine Studie nach Schiller, die Vorübung eines Jüngers, der ganz im Banne seines Meisters steht. Eine bewußte Emancipation findet dann statt. Aehnlich wie Kleist, sagt sich Grillparzer mit Bewußtsein von Schiller los. Seine Jugendgeschichte, die wir zu gewärtigen haben, wird darüber mehr Licht verbreiten. Aber der sich fühlende junge Dramatiker gehört zu denjenigen, die noch nicht frei sind, wenn sie gleich ihrer Ketten spotten. Das erste selbständige und lebendige Drama Grillparzer's „Die Ahnfrau" steht unter dem Einflusse der Errungenschaften Schillerscher Technik. Der Ton ist freilich anderswoher empfangen, vermittelt durch die balladenhaften Schicksalstragödien, die den schwer einsetzenden symmetrisch gebauten Trochäus, dessen Gleichmaß im deutschen an den trübseligen Fall schwerer Tropfen erinnert, von den Spaniern erborgt. Die Tonfärbung ist stark individuell, Kunstmittel, die Grillparzer ganz eigenthümlich sind und bleiben, kommen bereits in Verwendung, aber durch all diese Verschiedenheiten hindurch gewahrt man eine Composition, die auf Schiller's „Braut von Messina" zurückzuführen ist. War doch die ganze literarische Episode der romantisch bemäntelten Schicksalstragödie nichts Anderes als die Ausprägung und Verdünnung des Goldes, das Schiller aus den tiefen Schachten der Antike hervorgeholt hatte.

Die analytische Form der Tragödie, die Kunst, uns durch Aufrollung der Vergangenheit in stete Spannung zu versetzen, die Enthüllungen derart aufzusparen, daß ihr Nahen und Kommen so mächtig, ja noch mächtiger auf uns

einwirkt, als ein Werden und Wachsen der Geschehnisse vor unseren Augen, hat ihr Urbild im „Oedipus“ des Sophokles, ihr deutsches Vorbild in der großen Schicksalstragödie Schiller's.

Grillparzer handhabte diese Technik mit einer für den schier unversuchten Jüngling staunenswerthen Meisterschaft. Mit dem ersten Schritt auf dieser Bahn läßt er die Müllner und Werner weit hinter sich. Er ist ihnen nicht nur als Dichter, er ist ihnen auch in der Eigenschaft, die er später selbst Verstand der Composition nennt, durchaus überlegen. Jeder Act hat seine Ueberraschung, seine Entschleierung, und mit wahrem dramatischen Scharfsinn sind die Fäden derart gelegt, daß jede Entwirrung der Vergangenheit die Gemüther in unlösliche Wirren der Gegenwart hineindrängt und daß für die letzte Auflösung der Antrieb zur höchsten Verzweiflung weise zurückgehalten wird. Nur das Ausspinnen der Katastrophe, die Spaltung des letzten Effects hemmt ein wenig den beflügelten Schritt der Wirkung.

Grillparzer ließ diesem ersten Schritte auf dem Gebiete des analytischen Dramas keinen zweiten folgen. Der Erfolg drängte ihn nicht in diese Richtung. Im Wesen des analytischen Dramas liegt es, daß die Charaktere von vorneherein hart an die Krisis gedrängt erscheinen; sie sind auf der Höhe, reif, nahe der Entscheidung. Ihr Werdegang entschleiert sich nur in großen, blitzartig beleuchteten Strecken wie eine Fernsicht, von der allmälig die Nebel weichen, und der letzte freie Blick liegt in der schauerlichen Beleuchtung des Blitzes, der die Emporgestiegenen fällt. Diese Form hat mehr die Psychologie des Affectes als die der Entwicklung für sich.

Aber gerade auf die Entwicklung, auf den Werdeproceß, auf die Belauschung der zartesten Uebergänge legt Grillparzer von nun an das stärkste Gewicht. Diesem Bedürfniß entspricht mehr die Synthese als die Analyse, das aufbauende Drama mehr als das aufrollende. Und so nahe Grillparzer gerade in den nächsten Dramen stofflich an die Griechen herantritt, so weit entfernt er sich von ihrer tragischen Enthüllungscomposition. Nicht nur poetisch, auch technisch betritt er mit der „Sappho“ eine neue Bahn.

In der „Ahnfrau“, so hoch wir sie halten und in so inte-

ressanter Weise sie schon Accente der Grillparzer'schen Originalität vernehmen läßt, überwiegt doch das Uebernommene, die bereitgehaltene Form, alle Dialectik kann es nicht hinwegbannen, daß das Verhältniß zwischen Schicksal und Individuum da von allem Anbeginn ein constantes, unveränderliches ist und daß das Interesse sich nicht an ein von Natur aus freies Ringen des Menschen, sondern an die Zuckungen der vergeblichen Abwehr knüpft. Mit der „Sappho" beginnt in einem Meisterwurf das psychologische Stück, jene Art des Dramas, welche alles Werden und Vergehen aus Anlage und Willensthätigkeit der Menschen herleitet und alle unsere Theilnahme an die individuelle Bethätigung knüpft.

Innerhalb dieser Linie aber zeigt sich ein merkwürdiger Entwicklungsproceß, der durch alle Verschiedenheiten der Stoffe und Stylarten hiedurch erkennbar ist. Der alte Kampf zwischen Fabeldrama und Charakterdrama nimmt bei Grillparzer eine besondere Gestalt an und gliedert sich in höchst merkwürdige, typische Entwicklungsstadien. Auf die „Ahnfrau", in der die Handlung noch die Charaktere in sich schlingt, folgt die Emancipation der Individuen, von denen die Handlung ausgeht.

Die nächste Phase ist die des Problemstückes, in dem der Charakter in einer bestimmten deutlich herausgehobenen Beziehung Kampf und Bedrängniß auf sich nimmt. Die Natur geräth in einen inneren Streit, für den der Dichter eine Formel findet. Zweifellos berührt sich Grillparzer hier mit Halm, aber gerade diese Annäherung offenbart den durchgreifenden Gegensatz. Während bei Halm in der Lösung des Problems Alles constructiv verläuft und hinter den Blumenhüllen die glatte Rechnung gefunden wird, die in der Regel zu einem runden Ergebniß führt, wagt sich Grillparzer — nicht ohne Schauer, wie uns sein Gedicht an die tragische Muse mittheilt — in jene Tiefen und Abgründe der menschlichen Natur, aus denen die unüberwindliche Gefahr emportaucht.

Von dem Conflict zwischen Mensch und Schicksal geht er zu den Conflicten, die in der Natur des Menschen selbst liegen, über, und in den verschiedenartigsten Erscheinungsformen behandelt er die wesentlichsten Probleme des

Lebens: in der „Sappho“ die Vereinsamung des hochgestimmten Geistes, der zu Grunde geht, wenn er dem Hange nachgibt, sich den schlichten, friedlichen Freuden des Lebens zu gesellen; im „Goldenen Vließ“ die verhängnißvollen Folgen der Leidenschaft, die sich von den natürlichen Bedingungen des Daseins ablöst, in „Traum ein Leben“ den Kampf zwischen Ehrgeiz und Gewissen; in „Hero“ zwischen Sitte und Naturgesetz; im „Ottokar“ den Widerspruch in der Natur, die erlösen möchte, ohne selbst erlöst zu sein; im „Treuen Diener“ den Kampf, zwischen Pflicht und Selbstgefühl; in „Weh dem, der lügt“ mit Ironie den Conflict zwischen der buchstäblich gefaßten Verdammniß der Lüge und den täglichen, ja stündlichen Täuschungen, die das Zusammenleben gutartiger Menschen auf die Lippen drängt.

Alle diese Stücke der Meisterzeit, in denen durchwegs bereits die Psychologie die Handlung bestimmt, haben einen ausgesprochen thematischen Zug. Alles in ihnen gruppirt sich um ein bestimmtes inneres Verhältniß, wenn man will: um eine Idee, die in der Regel auch auf der Höhe des Conflictes klar ausgesprochen erscheint. Dann aber, in der letzten Periode, in der Grillparzer nicht mehr das Publicum unmittelbar vor Augen hat, in der keinerlei Aufführungsfrist ihm vorschwebt und in der er zur eigenen Befriedigung in die geheimsten Tiefgänge des Lebens eindringt, entwickelt sich ihm eine neue Form des Dramas. Nicht ein einzelnes Problem, das auf dem Charakter ruht, sondern der ganze Charakter, wie er sich der Welt, kämpfend und nachgebend, gegenüberstellt, wird hier zum Gegenstand der Behandlung. Nicht mehr irgend ein Conflict, zu dem sich die Natur zuspitzt, sondern das Individuum in der Tiefe und Breite seiner Entfaltung zieht ihn jetzt am mächtigsten an. So ringt sich sein individuelles Bedürfniß, abseits von der hergebrachten Form, zu merkwürdigen dramatischen Charakterskizzen durch, die eine Form für sich sind.

„Die Jüdin von Toledo“ bildet den Uebergang. Der Kern aller vorhergegangenen Stücke, der Kampf zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, löst sich hier in nichts auf. Das wilde Begehren schaudert vor der Nichtigkeit des Begehrten und spottet seiner selbst. Nie freilich hat ein Dichter der Sinnlichkeit einen glühenderen Abschiedsbrief geschrieben. Aber

es ist ein Abschied. Was den Kern der vorausgegangenen Stücke ausmacht: der Kampf zwischen aufflammendem Wunsch und der inneren Einheit wird hier schon zur großen Episode, über die hinaus ein Ziel der Charakterbildung vorschwebt.

Diese Episode wächst dem Dichter sozusagen über den Kopf, etwa wie Shylock dem Bildner des „Kaufmanns von Venedig". Aber im Sinne der Entwicklung, für die der Dichter unsere volle Theilnahme fordert, ist die so tragisch verlaufende sinnliche Liebe der „Jüdin von Toledo" nicht der Wesensgehalt des Stückes, nicht aus ihr kommt das Ende, über sie hinweg gelangen wir ans Ziel. So subjectiv interessant sie uns auf der Scene anmuthet, ist sie doch nur das Object, an dem der König sich erprobt, und ihr weiheloser Untergang bestimmt nicht den Ausklang der Dichtung. Anreizend und abstoßend, dient sie zur Charakteristik des Königs, und sie verschwindet wie eine eliminirte Größe aus den letzten Ansätzen der Rechnung, die zum Ergebniß hinüberleiten. Ich weise hier die vielbesprochene Frage ab, ob die Schroffheit, mit der Leben und Tod eines blühenden Menschen zum Bildungselement eines zweiten Charakters herabgedrückt wird, unser Gefühl verletzt oder nicht.

Genug daran, daß diese schroffe Wendung zugleich einen entscheidenden Uebergang in Grillparzer's dramaturgischer Art bezeichnet. Es ist die Wendung zu jenem Charakterstück, in dem die Leidenschaft zurücktritt und das Leiden am Leben dargestellt wird, in dem nicht mehr eine Folge großer Affecte das entscheidende Wort führt, sondern über diese hinaus die Entfaltung der ganzen Persönlichkeit interessirt, mit einem Worte zum Individualstück, in dem nicht mehr ein Problem aus dem Menschenleben, sondern der ganze Mensch abgebildet wird. Das sind nicht mehr Tragödien in überkommenem Sinne; schon die „Jüdin von Toledo" verläuft nicht tragisch; der „Bruderzwist" und „Libussa" vollends stellen uns nicht den jähen Fall tragischer Helden dar, sondern das Sichausleben tiefer Naturen, die nicht an einer Katastrophe scheitern, sondern sich bewußt vom Leben abwenden, die den Willen zum Dasein verneinen.

Es ist merkwürdig, wie der einsame Dichter von Wien

und der einsame Denker von Frankfurt, wie Schopenhauer, der mit entschieden dichterischem Zuge philosophirt, und Grillparzer, der mit entschieden philosophischem Zuge dichtet, in ihren ethischen Idealen hier mit einander übereinstimmen.

Diese letzte Gruppe Grillparzer'scher Stücke, in der der Dichter dem Bewährt-Wirksamen ausweicht und so ganz eigenthümliche Wirkungen zu erzielen weiß — der „Bruderzwist" gehört neben „Cäsar" und „Coriolan" zu den wenigen Stücken der Weltliteratur, in denen die erotische Liebe kaum in einer kurzen Episode gestreift wird — sind vielleicht die stärksten Individualbilder, die wir in der dramatischen Literatur der Deutschen besitzen. Daß sie zugleich die individuellsten in Bezug auf den Autor sind, kann uns nicht Wunder nehmen, da man so zugeschärfte Accente der Besonderheit, wie sie sich hier zum Ganzen verbinden, wohl nur aus der eigenen Brust hervorholt. Unverkennbar rückt Grillparzer in der dramaturgischen Absicht seiner letzten Stücke, zumal im „Bruderzwist" hart an Shakespeare heran. Nur bei dem großen, britischen Menschenergründer finden wir das gleiche Unternehmen, nicht bloß durch Menschen im Thatendrange, sondern auch durch die Aufrollung von Naturen, die thatenscheu sind, unsere tiefste Theilnahme wechzurufen. Allein, wenn der Held des „Bruderzwistes" durch diese generelle Gemeinsamkeit an „Hamlet" und „Richard II." erinnert, so ist die Aufgabe in der Grillparzer'schen Historie doch noch weit kühner gestellt. Diese Shakespeare'schen Helden kämpfen um die Fähigkeit, die sie nicht besitzen. Das Gefühl ihrer Unkraft reizt sie; sie drängen in die Welt der Geschehnisse hinaus, ohne dieselbe unterjochen zu können und gehen an dieser Sisyphosarbeit zu Grunde. In diesem Betrachte steht ihnen der Mathias näher als der Rudolf. In Rudolf aber wird der Versuch gewagt, einen bedeutenden Charakter durchwegs mehr potentiell als actuell darzustellen. Ein bewußter Quintismus tritt auf. Ein Held, der nur sein und nicht wirken will. Im Spiegel des Dramas wiederum ein Spiegel, der die Thatsachen nicht lenkt, sondern eigenthümlich zurückstrahlt.

Diese Beschaulichkeit zum fesselnden Inhalte eines Dramas zu machen und so für eine Natur zu interessiren,

die nicht nach außen wirkt, sondern nur innere Veränderungen zeigt, und der sich alle Bewegung ringsumher im Sinne der künstlerischen Absicht unterordnet, bezeichnet die äußerste Zuspitzung des Dramas, dessen Lebensprincip die Individualisirung ist. Von der „Ahnfrau" bis zum „Bruderzwist" — welch ein merkwürdiger Weg der dramaturgischen Entwicklung! Dort die Menschen im stetigen Kampfe mit der bedrängenden Macht, recht auf die Schneide der Unthat und des Affectes gestellt, hier die allem äußeren Lebensdrange entrückte Individualität, die in sich ruht, in der Unthätigkeit verharrt, die nichts für sich oder andere erkämpft und nur durch ihr „So bin ich" anzieht, rührt und erschüttert. Hier tritt auch der thematische Zug zurück, von dem sich Grillparzer mit Bewußsein losringt. Der Einzelfall geht unter in der Darstellung des ganzen Menschen und es tritt jenes natürliche Verfließen der Linien ein, in dem alles Constructive verschwindet und die Natur selbst in den scheinbaren Zufälligkeiten uns anzusprechen scheint.

In allen Stadien dieses merkwürdigen dramaturgischen Entwicklungsganges — von der Schicksalstragödie durch das Problemstück zum künsten Versuche im Individualdrama, der schon mit beiden Händen auf die Versuche der Gegenwart weist, der Natur ihre geheimsten Besonderheiten abzubringen, sehen wir Grillparzer im Drama Kunstmittel bethätigen, die entweder unter seinen Händen eine eigenthümliche Ausprägung erhalten, oder so neuartig ins Spiel kommen, daß sie sich wie die Klangfarben der Stimmen in unser Bewußtsein einprägen und wir uns schon gewöhnt haben, von Grillparzer'schen Zügen, wie von denen einer vertrauten Physiognomie zu sprechen, auf deren Typus wir hinweisen, um eine bekannte Vorstellung hervorzurufen. In der Composition der Handlung treten uns solche Züge entgegen, schärfer und eigenthümlicher aber in der Art, die Charaktere zu fassen und aufzuschließen. Auf der Höhe erarbeiteter Meisterschaft steht Grillparzer überall in der Exposition. Die Einführung in die Stimmung, die Kunst, im Vorschreiten den Blick rückwärts zu werfen und Alles in den Gesichtskreis zu ziehen, was den Gang auf der betretenen Bahn bestimmt, die Voraussetzungen zusammenzuraffen und

bis zu einem Punkte emporzuführen, wo gleichsam die Truppen für den entscheidenden Zusammenstoß concentrirt sind, bezeugt in ihm den vollendeten Dramatiker. Das technische Gesetz, das in den Voraussetzungen Freiheit gewährt, in allem Folgenden lückenlose Nothwendigkeit verlangt — im Ersten sind wir Herren, im Zweiten sind wir Knechte — ist ihm immer gegenwärtig; ist einmal der Ansatz gegeben, so waltet ausschließlich das Causalitätsgesetz, dem er bindende Gewalt für das Drama zuerkennt. In dieser Kunst, zu exponiren, die er überall bewährt, ist der erste Act des „Ottokar", der die complicirtesten Voraussetzungen zu einer großartigen Wirkung emporsteigert und uns in eine Fülle von Beziehungen hineinversetzt, ohne daß die Absicht der Vorbereitung in einem einzigen Momente durchschlägt, ein technisches Meisterstück. Eine Art der Wirkung, die Grillparzer auf der Höhe der Conflicte ganz eigenthümlich ausgeprägt, ist der Lakonismus des größten Affects, die Erstarrung in den großen Momenten des Uebergangs. Diese Wirkung, die das Drama der bildenden Kunst entlehnt und die ein Kenner auf diesem Gebiete den Stillstand der tragischen Krisis genannt hat, kehrt bei ihm in allen Momenten wieder, wo Erkennung und Verkennung ihren höchsten Grad erreicht hat. Ganz und voll beherrscht er da die Poesie des Schweigens, welche nur dem Meister dramatischer Anschauung erreichbar ist. Das dreimalige „Phaon" der „Sappho", das sich von der tödtlich getroffenen Seele losringt, das wiederholte „Jason, ich weiß ein Lied" der Medea, Rudolf's mächtiges „Er ist gerichtet" sind typisch für diesen Lakonismus, in den er den Naturlaut der höchsten Erregung hineinbannt.

Störend individuell ist dagegen an Grillparzer's Composition seine Vorliebe für die Abstufung der Katastrophe. Er belauscht die letzten Athemzüge seiner Helden und gliedert oft in seiner Vorliebe für weit getriebene Motivirung die Scenen ihres Untergangs. So sündigt er zuweilen gegen das theatralische Gesetz von der beschleunigten Geschwindigkeit der fallenden Handlung, und es kommt wohl vor, daß ihm die ganze Menge des Publicums auf die Höhe der Handlung folgt, aber ein großer Theil desselben rascher als er unten anlangt. Nur in der „Sappho"

und in „Traum ein Leben" bewahrt der letzte Act die hinreißende Kraft und das fesselnde Tempo.

Unter jenen Hilfsmitteln der dramatischen Dichtung, die Grillparzer selbst im Gegensatz zu Handlungen und Leidenschaften, dem eigentlichen Gegenstande, Maschine nennt, ohne sie damit herabsetzen zu wollen, bevorzugt der Dichter überall jene Elemente des Lebens, welche der Dämmerung des Gefühls angehören. Die Welt der Ahnungen ist ihm wesentlich, der Schauer vor überirdischer Macht ein stimmender Accord. Er vertheidigt theoretisch das Recht der Poesie auf die dunklen Seiten des Daseins, sie sind ihm im Drama ein geheimnißvoller Untergrund, der die auftauchenden Gestaltungen wirksam unterstützt. Was sich in der Einbildungskraft der Menschen verdichtet, ist ihm ein reales Element der Poesie, der Dichter hat nicht zu beweisen, daß es ist, will diesen Beweis Niemandem aufdrängen — genug, daß es in den Menschen ist, die er vorführt, und daß wir an die Gläubigen glauben. In der „Ahnfrau", im „Goldenen Vließ" und im „Traum ein Leben" ist dieses Element am stärksten; aber es fehlt nirgends bei Grillparzer vollständig. Auch in seinen Alterstragödien schlägt es durch, und wenn es in „Libussa" dazu dient, die Kraft des Naturzustandes in zauberhafter Stärke zu versinnlichen, so bildet es im weisen Rudolf die dunkle Seite des Lebens, die uns den Phantasiemenschen in diesem großen Sonderling nahe legt. In dieser geheimnißvollen Welt der Ahnungen, des Wunderbaren, durch welche Grillparzer alles Triebartige in seinen Gestalten verstärkt, spielt die Symbolik eine entscheidende Rolle. Immer ist ihm der Vortheil des Sinnlichen, des Anschaulichen auf der Scene gegenwärtig, und in keinem seiner Dramen fehlt der bedeutsame faßliche Gegenstand, an den sich die Erfüllung der Geschicke kettet. Es wäre interessant, eine Requisitenkammer der Grillparzer'schen Symbole zusammenzustellen. Sie spräche für den Reichthum einer Phantasie, die Alles verdichtet, aber auch für die Meisterschaft einer Technik, welche die Wirkung der Zeichen auf das Gemüth kennt. Da fände sich der Dolch aus der „Ahnfrau", in dem der Fluch eine greifbare Spitze hat, neben Rose und Kranz aus der „Sappho", von denen die eine immer wieder an die Brust



zurückkehrt, die jungfräuliche Liebe athmet, der andere auf das Haupt, das hohe Gedanken sinnt. Da gleißte das goldene Vließ, der verkörperte Fluch der bösen That, und der Schleier der Medea, mit dem der schützende Naturzauber der Heldin von den Schultern gleitet. Da tauchte der verrätherische braune Mantel aus dem Traumleben auf, das nicht zu unterdrückende Zeichen, das für den Ehrlichen zeugt, und der blinkende Becher, der Gift enthält und Gift heischt. Da lägen die Schilde aus dem „Ottokar" bei einander, die Zeichen des Kampfes zwischen dem weißen und rothen Leu, die farbenkräftigen Verkünder des habsburgischen Sieges. Da leuchtete die Lampe der Hero, das Licht der jungfräulichen Priesterseele, das die Küsse nicht sehen darf und mit der Schuld verlischt, da lockte das Bildniß der Rahel aus der „Jüdin von Toledo", das wie die leibhaftige Sinnlichkeit den Busen versengt, da fände sich Rudolf's geheimnißvoller Orden, das schwererworbene, der Natur abgerungene, aus eigenem Golde geprägte Zeichen der Menschlichkeit, das die Besten geheim unter dem Kleide tragen, neben dem Kettengürtel der Libussa, der die ungebrochene Einheit mit dem Naturstande verkörpert. Die ganze Grillparzer'sche Dramenwelt ist von dieser Zeichensprache, die dem bildkräftigen Worte zu Hilfe kommt und gleichsam das letzte Wort der Sinnlichkeit spricht, gesättigt.

Schon hat sich uns von der Seite her mancher Blick in die Eigenthümlichkeit der Grillparzer'schen Charakteristik eröffnet, die mit der Bedeutung, die er dem Unbewußten in der Handlung beilegt, so eng zusammenhängt. Aber diese Seite seiner Dramaturgie will fest ins Auge gefaßt sein; sie ist die eigenthümlichste und beglaubigt vor Allem den schöpferischen Zug seiner Technik. Er hat es nirgends sowie Kleist ausgesprochen: Nur das Unwillkürliche, die erste Regung ist schön. Er belehrt uns nicht wie Otto Ludwig theoretisch darüber, daß die Geberde der Rede im Drama noch unmittelbarer wirkt als der Inhalt, aber er hat die Ueberzeugung beider nicht nur bethätigt, sondern auch ganz neuartiger Weise zum Sieg gebracht. In der Empfindung für die Macht des Naiven im Großen steht er ebenbürtig neben Heinrich v. Kleist; in der Kunst, das Größte faßbar aus der Quelle der Naivetät herzuleiten,

übertrifft er ihn. Und von eigenthümlichster Art ist die Naivetät, durch die er seine ragenden, zu großen Geschicken ausgerüsteten Gestalten unserer Herzen nahebringt. Die beglaubigen sich alle durch schlicht anmuthende Züge als unsere Brüder und Schwestern und die Andacht zum Kleinen, die sich mit ihren großen Strebungen mengt, der Tropfen kindlicher Gemüthlichkeit in ihrem wallenden Blute gibt ihnen eine idyllisch-heroische Wirkung, die wir grillparzerisch nennen, und wohl auch süddeutsch-österreichisch nennen könnten. Mit diesen vertrauten Zügen hat Grillparzer auf die eigenthümlichste Art die scenische Welt bereichert und gerade in dieser scheinbaren Herablassung zum Kleinen eine kühne Größe bekundet. Denn nur der Meister kann den Helden zum Kinde machen, ohne über dem Kinde den Helden zu verlieren. Schon in die dumpfe, schicksalsschwere Luft der „Ahnfrau" wagt sich diese kindliche Unbefangenheit, und in jedem neuen Stücke gewinnt sie an Boden, um sich allgemach zum Humus, aus dem das Humane emporsteigt, zu verdichten. Unzählig sind die trauten Momente in den Grillparzer'schen Stücken, die zarten Fäden der Vertraulichkeit, welche die Schicksale der Auserwählten mit dem allgemeinen Menschenlos verknüpfen und wie der feinsten Wurzelfasern in das Erdreich verlaufen, wo die Urkeime alles Werdenden geschützt nebeneinander liegen. Wenn Bertha in der „Ahnfrau" ihrem unheimlichen Liebsten die Schärpe schalkhaft zurechtrückt, wenn Melitta, die vereinsamte dienende Magd, deren sich der begünstigte Hausfreund annimmt, beim Rosenbrechen von der Liebe überrascht wird, wenn Medea, welche um den geliebten Mann alle Familienbande zerbrach, durch die gemüthlichen Jugenderinnerungen, die Jason mit der Kreusa austauscht, zur hellen Verzweiflung getrieben wird, wenn die junge Mirza altklug mütterlich den Rustan zum Daheimbleiben mahnt, wenn die verliebte Hero die Lampe bei Seite stellt, die ihren ersten Schritt vom Wege nicht sehen darf, wenn Ottokar den giftigen Verdacht in seinen Busen zurückdrängt, um überlegen hausväterlich über sein kindliches Frauchen zu lächeln, wenn der bekümmerte Bancban über die Angst seiner Gattin scherzt, wenn Rudolf II., Groll und Sorge um die Menschheit im Herzen, dem frischen, ehrlichen Leo-

pold mit herzlicher Schelmerei auf die Schulter tippt, so entspringen alle diese Züge, deren Anführung sich ins Ungezählte vermehren ließe, aus dem Bedürfniß, das Außerordentliche uns in seiner menschlichen Bedingtheit nahe an das Herz zu rücken. Hier liegt auch die Quelle der sprachlichen Eigenthümlichkeiten Grillparzer's. So grundsätzlich er an der Grundform der Rede festhält — in Versen denken heißt dichten, bekennt er mit trotziger Einseitigkeit — so mächtig arbeitet in ihm der ausgesprochen realistische Drang, dem Verse die Unmittelbarkeit der ungebundenen Rede einzuimpfen. Auf dem poetischen Hochplateau der Rede versucht er die ganze Gliederung des niedrigen Terrains zu wiederholen, durch alle Schleier des Styls läßt er die Ausbeugungen der Natur hindurchschimmern. Nach dieser Seite hin tritt er still reformatorisch auf.

Er staut den Vers, der bei Schiller in gleichmäßigem prächtigen Strome dahinfließt, und gibt ihm oft den Lauf eines hüpfenden Gebirgsbaches, der über Steine und Bergtrümmer hinweg muß, um die Hemmungen im Gemüthe sprachlich zu versinnlichen. Er macht volksthümliche Wendungen poetisch hoffähig, unterbricht die Sätze durch charakteristische Naturlaute, legt seinen Helden gemüthliche Gewohnheitswörtchen auf die Lippen — und in all diesen Eigenthümlichkeiten, die zuletzt fast ins Grillenhafte ausarten, erkennen wir das bewußte Bemühen, die Natur, die Unmittelbarkeit im Style zu retten. In den ersten Niederschriften zum „Bruderzwist" merkt er sich bei einer Rede zur Seite ein bezeichnendes „Hochtrabend" an; er stellt gleichsam eine Warnungstafel auf, die ihn davor schützen soll, die Bahn des unmittelbaren Ausdruckes zu verlassen. Wenn Schiller die Menschen mit einem glänzenden Abstractionsvermögen für das Wesentliche grundsätzlich mit einander contrastriren läßt, so daß mit feingeschliffenen Waffen Gesinnung gegen Gesinnung streitet, so legt es Grillparzer überall darauf an, aus dem unbewußten Gegensatz der Naturen den ersten Conflict heraufzubeschwören. Seine Charaktere werden immer durch die Gewalt, die sie aus dem Naturfrieden, aus der Uebereinstimmung mit ihrer Umgebung, emporreißt, überrascht, und wenn Hebbel, der mit ihm die Scharfsichtigkeit und Feinhörigkeit für dieses

Räthsel im Menschen theilt, seine Helden mit Vorliebe von der Belauschung dieser Räthsel berichten läßt, wie Siegfried, Gyges und die Judith, so läßt Grillparzer auch das Dasein des Räthsels nicht in Bewußtsein treten, nicht erzählen, sondern durch das Staunen und die Verwirrung der Ueberraschten vor unsere Sinne treten, so daß sich das Unheimliche darstellt und nicht berichtet wird. Sein Meisterstück nach dieser Seite hin ist die von aller Lust und Qual der erwachten Sinnlichkeit umdämmerte Hero. Aber überall bei ihm finden wir dieses unbewußte Betroffensein, diese Berührung des Charakters mit den dunklen Mächten der Natur. Selbst in seinem so weise reflectirenden Rudolf, der im Gespräche mit Ferdinand der berechnenden Nüchternheit und geradlinigen Gläubigkeit vergeblich diesen Zustand zu erklären sucht. Diese Rede Rudolf's, in der das Denken ins Schwärmen übergeht, und die Weihe, die den Kaiser bei Betrachtung der Sterne überkommt, nach Worten ringt, war dem Dichter so wichtig, daß er sie wohl zehnmal, immer mit geringfügigen Veränderungen, aufs Papier warf, um den Accent der Weltverlorenheit für sie zu finden.

Die grundlegende Eigenthümlichkeit aber, mit der er seine Charaktere exponirt, möchte ich mit einem Worte, das vielleicht in mehr als einer Richtung zutrifft, als ihre Heimlichkeit bezeichnen. Sie heimeln uns an, weil sie alle ihre Kindheit, ihr Heim mit sich führen und uns intim werden, ehe wir uns aufgefordert fühlen, sie zu bewundern. Sappho gedenkt in den ersten Worten des Glückes ihrer schlichten Herkunft, ihrer Schwester, Phaon auf der Höhe, auf die er schwindelnd emporgehoben wird, der dunklen Hütte, in der Schwester Theano zum erstenmal ein Lied der göttergleichen Sappho mittheilt, Melitta, Medea und Jason werden uns in ihrer Herkunft und in ihren Jugenderinnerungen vertraut, der Haushalt, aus dem Hero stammt, wird in den Gestalten der Eltern vor uns lebendig Rustan ist von dem Behagen eines bürgerlich schlichten Heims umgeben, Alfonso läßt uns in seine Kindheit blicken, Rahel's flatternde Unruhe lernen wir als Dämon des väterlichen Hauses kennen, und der beschauliche Rudolf, der mitten in der Familienüberlieferung steht, erklärt sich sein und seines Bruders Wesen mit den Worten: Wir beide haben von unserem Vater Thatkraft nicht geerbt, allein ich

weiß es und er weiß es nicht. Wenn Grillparzer durch dieses Kunstmittel alles Große vermenschlicht und Gegenwart und Geschichte durch den fortflutenden Lebensstrom der Familie verbindet, so fügt er zugleich in sein Causalitätsprincip ein neues Motiv ein, das ganz und gar seiner Zeit angehört, ein Motiv, in dem er fortbildend auf die Gegenwart hinausdeutet. Er betont die Macht der Descendenz. Die Erblichkeit wird ihm zum charakterbildenden Moment. Die Erkenntniß dieser Macht ist freilich schon in die früheste Darstellung der Menschenschicksale eingeschlossen. Aber die alte und neue Schicksalstragödie löst diese Naturgewalt von der Natur des Individuums ab und ballt sie zu Wolken zusammen, die über den Geschlechtern der Menschen stehen. Das ist das Fatum, der Fluch, der von oben herab auf die Menschen drückt, die Gewalt, die auch noch in der „Ahnfrau" vorherrscht. Jetzt aber heißt die Schicksalsmacht: Entwicklung, sie ist nicht starr, sondern bewegt, sie hat den Menschen ins Leben geführt, aber sie arbeitet in ihm fort, als führende und bewegende Kraft. Und kämpft die Entwicklung in ihm gegen die ererbte, die sein Wesen mitbestimmte, so tritt doch keine äußere, übernatürliche Macht hinzu, und der ganze Kampf ist von der Einheit der Natur eingeschlossen.

Immer entschiedener lenkt Grillparzer zu der neueren Richtung hinüber, welche die ererbte Anlage in den Kern des Menschen hineinverlegt und die Ueberlieferung in der Natur der Erzeuger und in der ganzen familiären und culturellen Umgebung des Menschen versinnlicht. Wenn Hebbel es liebt, seine Charaktere auf die Spitze zu treiben und so das Aeußerste, das vor uns hintritt, zum Maß ihres Wesens zu machen, so gräbt Grillparzer seine Menschen — um ein Goethe'sches Wort zu gebrauchen — mit allen Wurzeln aus, während er es vorzieht, uns ihre Entfaltung ins Große weniger im bewußten Hervortreten als durch das Kunstmittel des Reflexes und der Schattengebung, durch das Grauen, das ihrer Nähe vorausgeht und folgt, zu zeigen.

Aber nicht nur das Wurzelgeflecht der Charaktere, auch das Erdreich, aus dem sie emporschießen, ist ihm wesentlich und entscheidend. Seine Neigung, das Werden anzu-

schauen und darzustellen, zieht immer weitere Kreise. Der Mensch bringt nicht nur die Kindheit, sondern auch die Culturwelt, aus der er hervorgegangen ist, mit sich auf die Scene — seine Race und seine Gesellschaft..

Hier bringt Grillparzer in der ersten Hälfte des Jahrhunderts als Dramatiker ein Darstellungsmittel ins Spiel, dem erst in der zweiten Hälfte die Epiker einen Namen gegeben haben; er führt das Milieu als stimmendes, erklärendes und durch den Contrast wirkendes Element in die Technik des Dramas ein. Das Auge für geschichtliche Entwicklung öffnet sich weit in seinen Stücken.

Die Fülle der Daseinsbedingungen erscheint bereichert und vertieft. Wenn Schiller in der „Jungfrau" Land- und Hofleute einander gegenüberstellt, so scheidet er meisterhaft Neigung und Gesinnung, aber er hebt Tonfall und Tempo der Rede und die Art der Gedankenentwicklung nicht gegeneinander ab. Im „Wallenstein" aber, wo der Charakter der Volksscenen bis in den Rhythmus eindringt, werden diese Scenen zu einem besonderen Ganzen ausgeschieden, und die Einheit des Tones nicht zu durchbrechen. In „Thoas" und „Iphigenie" ist die Denk- und Gefühlsweise des gut gearteten Naturmenschen der höchsten inneren Durchbildung eines erhabenen Charakters unvergleichlich gegenübergestellt. Aber der Gegensatz wirkt nicht bis in die Besonderheit der Sprache, bis in die sinnliche Klangwirkung hinaus. Auch in Kleist's „Penthesilea", wo der Stoff die wunderlichsten volksthümlichen Voraussetzungen hat, dringt die so großartig geschilderte Naivetät der Zustände nicht bis in die Sprechweise, bis in die Fingerspitzen der Charakteristik ein.

Grillparzer, ein Stylist, in dem ein großer Realist geborgen liegt, sucht innerhalb der gebundenen Form Lautsymbole für das Wilde, für das Racenhafte, für die Abstufungen des Natur- und Culturstandes. Einzig und nur verwandten Kunstgriffen der Musik vergleichbar ist im „Goldenen Vließ" sein Versuch, den Gegensatz der Kolcher gegen die Griechen rhythmisch und syntaktisch auszudrücken. Die Kolcher reden in freien Maßen, in springenden Rhythmen, in denen der Affect gleichsam stoßweise hervorgrollt, in abgerissenen Sätzen, in denen das Uebermaß der Energie

stotternd nach dem Ausdruck ringt — die Griechen in voll austönenden Blankversen, in denen die Bildung die Empfindung beherrscht und glättet. Immer mehr arbeitet sich Grillparzer, ein echter Sohn seiner Zeit, die das fördernde Erkennen mehr in der Erforschung der Entwicklungsmomente als in idealen Constructionen sucht, in das Milieu, in die Darstellung der Culturfarbe hinein und ein Lieblingsgegenstand seiner Darstellung ist der Mensch im Naturzustande, der, wie Rudolf von der Menge sagt, dem Thierreich noch nahe steht, der Halbmensch, der gleichsam noch zur Hälfte im Felsen steckt, aus dem die Bildung ihn hervormeißelt. Schon der Soldat in der „Ahnfrau" ist eine Vorstudie dieses Schlages; ein stärkerer Vertreter dieses Geschlechts ist der Tempelwächter in der „Hero"-Tragödie. Im Aietes zeigt sich dieser dumpfe Urzustand von der tragischen, im Galomir und Kattwald von der komischen Seite. Die Racen- und Culturfrage schlägt überall durch. In Ottokar, der mit dem Kopfe die Cultur will und mit dem Herzen noch im Banne der Halbcultur liegt wie in den Gegensätzen seiner Umgebung, im „Bruderzwist", wo der weltscheue Humanismus sich gegen den rohen Drang der Massen wehrt und die Errungenschaft der Bildung vergeblich vor ihrem Andrang bewahren möchte, in der „Jüdin von Toledo", wo Grillparzer den scharfgezogenen Contrast zwischen Juden und Spaniern in das von Lope übernommene Thema hineinarbeitet, bis empor zur „Libussa", wo das Werden der Cultur, das Emporwachsen von Recht, Ordnung, Eigenthum und Machtvertheilung aus naivem Communismus das ganze Gebiet der Darstellung beherrscht und wie ein concentrischer weiterer Kreis den engeren der individuellen Handlung umschreibt.

Dieses scharf ausgeprägte neuartige Culturmoment in Grillparzer's Dramen ist zugleich Colorit und Motivirung, wie ihm denn das Colorit nichts anderes ist als die Motivirung in ihrem feinsten Geäder. Was lebt, steht in einem bestimmten Culturzug, wie Mommsen sagt: nur so ist es erklärlich und nur so macht es den Eindruck des Lebendigen. Deswegen bringt denn auch Grillparzer die zwingende Wirklichkeit, die der Dramatiker anstreben soll, in engsten Zusammenhang mit dem Causalitätsprincip. Wirk-

lich im Sinne der Darstellung nennt er in seinen „Aesthetischen Studien“ dasjenige, was nicht vom Himmel gefallen zu sein scheint, sondern aus seinen Bedingungen vor uns aufsteigt. Und aus seinem Drange, dieser Wirklichkeit nachzugehen und sie in seine Dichtung hineinzubannen, erklärt sich auch sein höchst eigenthümliches Verhältniß zur Geschichte. Den entscheidenden Eindruck empfängt er immer vom Leben, von der Gegenwart. Dem Ottokar liegt die Nachwirkung der großen Kämpfe mit Napoleon, die Grillparzer als Zeitgenosse miterlebte, zu Grunde und was den Bruderzwist anlangt, so beweist seine eigene Niederschrift unwiderleglich, daß zeitgenössische Zustände und Personen ihn angeregt haben. Er bezeichnet sogar in seinen Notizen die Vorbilder, wenn auch nur mit Initialen. Aber einmal entschlossen, das Motiv im Bilde einer bestimmten Zeit darzustellen, ist er unermüdlich in der Erforschung der geschichtlichen Quellen. Man darf die Behauptung wagen, daß ein derart ins Detail gehendes geschichtliches Studium bei keinem zweiten Dramatiker nachzuweisen ist. Die Studien zum Ottokar und zum Bruderzwist, die ich durchsehen konnte, wetteifern mit den Arbeiten der gründlichsten Geschichtsforschung. Und diese umfangreichen Excerpte und Notizen deuten doch nur an, was er zur Vorbereitung seiner historischen Stücke gelesen hat. Geschichtswerke, Chroniken, Bücher, welche auf seine Helden gewirkt haben konnten, werden durchforscht. Um sich Rudolf's Neigung für Astrologie und Alchymie zu erklären, sucht sich der Dichter alle kabbalistischen Bücher, die ihm nur erreichbar sind, zu verschaffen.

Die Frage, wie dieser mystische Hang der Zeit überhaupt mit der Bildung sonst denktüchtiger Männer in Einklang zu bringen war, hält ihn lange Zeit hindurch in Athem. Oft und oft wirft er in seinen Heften strategische, chronologische, diplomatische Fragen auf und versucht aus dem Gewirre der Berichte zu einer plausiblen Beantwortung sich durchzuringen. Auf der andern Seite ist ihm alles Bestimmte wesentlich. Wo eine Schlacht stattgefunden, wie die die Truppen vertheilt waren, ob die Abgesandten des Deutschen Reiches ein- oder zweimal bei Ottokar erschienen u. s. w. Sorglich notirt er sich den Namen des Cardinal-Legaten, von dem im „Ottokar“ die Rede ist, merkt er Ver-

muthungen über dunkle verwandtschaftliche Verhältnisse der fürstlichen Geschlechter an. Durch eine lange Reihe von Jahren erstreckt sich diese Vorarbeit für seine beiden österreichischen Dramen. Man könnte leicht annehmen, es wäre ihm dabei um die treue geschichtliche Berichterstattung auf der Scene zu thun. Aber dem widerspricht sein eigenes Wort, sein aus dem Jahre 1837 datirender Ausspruch: „Ein historisches Drama in dem Sinne statuiren, daß der Werth desselben in der völlig treuen Wiedergabe der Geschichte bestehe, ist ebenso lächerlich, als wenn man einst die Aufgabe der Kunst im Allgemeinen in der Nachahmung der Natur suchte und zu finden glaubte.“ Noch lebhafter sprechen seine Werke selbst dafür, daß ihm nichts ferner lag, als die Anschauung Julius Mosens, der dem dramatischen Dichter die Aufgabe zuwies, die Geschichte als Referent von der Scene her zu verkünden.

Die Fülle der mühsam aufgefundenen Daten geht ihm immer in einem selbständigen Ganzen auf, das als Ganzes innerlich angeschaut und keineswegs der Geschichte entnommen ist. Er verschiebt und concentrirt die Vorgänge, scheidet aus und ergänzt, um — wie er sich selbst ausdrückt — die Planmäßigkeit und Ganzheit, welche die Geschichte in großen Partien und Zeiträumen erblicken läßt, auch in dem Raum der kleinen, gewählten Begebenheit anschaulich zu machen. Jenes Studium der Einzelheiten aber, das mit dem Historiker und dem gründlichsten Culturforscher wetteifert? Es ruht nicht auf philologischer Akribie, nicht auf einem pedantischen Zug zur Genauigkeit an sich, sondern auf dem künstlerischen Drang, Alles bis ins Kleinste hinein zu färben und nur Farben, die sich zu lebendigem Zeitbilde ergänzen, zu gebrauchen.

Was war, ist nicht wesentlich für den Dichter, aber erfassen, was in einer Zeit sein kann, gibt ihm überzeugende Kraft. Da wiegt jedes Citat, die Form jedes Ausspruches, zuletzt der alte Name einer Stadt und der wahrhaftige Titel einer historischen Person. Hierin nennt schon Wilhelm Scherer das Verhältniß Grillparzer's zur Geschichte mustergiltig, und je mehr wir in des Dichters Werkstatt eindringen, desto mehr bewundern wir die Technik, mit der er, der erste unter den großen Dramatikern, dem

geschärften historischen Bewußtsein der Zeit, den bestimmteren Vorstellungen vom Culturstand dem historischen Geiste entgegenkommt und durch diese Art der Wirklichkeit zwingt. Wir blicken dann auf den Grund der eigenthümlichen Wirkung, die manche Stelle seiner Werke von jeher auf uns machte, ohne daß uns die Herkunft ihrer charakteristischen Kraft bewußt war. Wir gewahren dann die bewußte Meisterschaft, die den Tiefblick für die allen Erscheinungen zugrunde liegende Natur mit dem farbenfreudigen Ausblick auf alles Sinnliche und Charakteristische zu vereinigen weiß und Ueberlieferung und Gegenwart zu einem einheitlichen Lebensstrome ineinanderfluten läßt.

Wenn wir uns erinnern, daß Lessing, der sein Vaterland so thatkräftig liebte, den merkwürdigen Ausspruch that, daß Vaterlandsliebe eine heroische Schwäche sei, so tritt uns der Gegensatz der Zeiten lebendig vor Augen. Damals galt es über die kleinlichste Verschränkung der Menschen und Charaktere den Sieg davonzutragen.

> Aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern,
> Aus Handwerks- und Gewerbes-Banden,
> Aus dem Druck von Giebeln und Dächern, ...
> Aus der Kirchen ehrwürd'ger Nacht

wurden sie erst ans Licht gebracht. Das war die Zeit, in der vor Allem der Aufblick zum Weltbürgerthum noth that. Dann kommt eine Periode, in der man, ohne das höchste Ziel aus den Augen zu verlieren, Stufen aufbaut, um sich dem Ideale zu nähern und die unterste Stufe, auf der das Ganze sich erhebt, ruht breit und fest auf dem heimischen Boden. Immer tiefer greift die Ueberzeugung, daß der Chor der Menschheit am besten verstärkt wird, wenn jeder die Stimme ausbildet, welche die Natur in seine Brust gelegt hat. Grillparzer ist der Dichter dieser historischen Zeit. Aber mit der Erkenntniß flutet sein Gefühl zusammen. Es ist ihm ein inneres Bedürfniß, die Menschen im innigsten Zusammenhang mit der Heimat darzustellen, weil er sich selbst durch die Heimat bedingt fühlt. Sein ganzes Leben ist von der leidenschaftlichen Liebe, auch wohl von tragischen Zügen dieser Liebe zur österreichischen Heimat erfüllt. Das schlägt in seinen Dramen durch. Seine Gestalten sind „heimlich", weil er selbst ein „heimlicher" Mann war.

Er hat sie in diesem Sinne nach seinem Ebenbilde geschaffen.

Als Individualität betrachtet, in seiner eigenthümlichsten Anlage erfaßt, steht Grillparzer wie jeder große Dichter für sich da, ein Mann des eigenen Tons, der nur an sich selbst zu messen ist. In jener zweifachen Art des Erlernbaren aber, von der ich ausging, in der ausgebildeten Kunst, die er übernahm, wie in der selbständig erarbeiteten, die er als nutzbare Ueberlieferung den Jüngeren hinterlassen hat, in seiner dramatischen Technik also steht er vermittelnd zwischen zwei Zeiten, im zweiten und dritten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts vielleicht der einzige deutsche Dramatiker, der einen Entwicklungsproceß für Alle durchmacht, ein Nachclassiker, der doch schon zu Gunsten der neuen Formen als Meister die alten zerbricht und in der Verbindung des Heimlichen mit dem Großen, im Drange einer Individualisirung, welche den Menschen bei der Wurzel faßt und vom Geheimsten zum Aeußersten empordringt, in der Familien-, Racen- und Culturmalerei des Dramas Gebiete einer neuartigen Realistik erschließt. Auch diese seine Bedeutung tritt erst gegenwärtig in ein helleres Licht; in mancher Uebertreibung tritt uns nahe, was er gewollt hat und was er doch als Absicht zu verschleiern wußte. So kommt es oft, daß die Jünger unwillkürlich zu Verräthern der Kunstgeheimnisse ihrer Meister werden; nur daß sie selten das ganze Geheimniß erfassen und oft, wie die Zauberlehrlinge, zu ihrem Unheil die Formel des Lehrers mißhören oder mißverstehen. Sie carikiren dann System und Grundriß des Meisters. Mancher moderne Dramatiker könnte und sollte sich von Grillparzer zu der fließenden Grenze zwischen Realismus und Idealismus zurückleiten lassen und an ihm erkennen, wo das Wirkliche zwingt und zwingen soll und wo es sich der Kunst unterwerfen muß, wo die Lebensquellen der Poesie liegen und wo das Leben darauf angewiesen ist, aus der Poesie zu schöpfen. So viel aber ist uns deutlich geworden, daß unser großer Dichter auch in der Technik, weit entfernt, sich lediglich als Epigone an die classische Zeit anzugliedern, sich und Anderen mit selbständiger Kraft den Uebergang zu einer Menschen- und Culturauffassung bahnte, der die Zukunft

